ثنائية الحضور والغياب
في ديوان أغنيات الحب والألم لناصر صفان
- دراسة موضوعاتية-
الجزء الأول من الموضوع

د – زغينة علي
قسم الأدب العربي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة محمد خيضر بسكرة

ملخص:

هذا البحث تجربة تطبيقية- وفقا للمنهج الموضوعاتي- تحاول أن تتتبع تجربة إبداعية لشاعر مازال يتلمس طريقه، من خلال الديوان الأول، انطلاقا من ثنائية الحضور والغياب الممثلة في ثيمات الديوان، وبخاصة ثيمتي: الحب والألم، الواردتين كعنوان يجسد التجربة، ويهيمن على كل الثيمات والموضوعات الأخرى.

Résumé

Ce travail est une application de la méthode thématique intéressant l'expérience d'une création artistique d'un poète cherchant sa voie à travers son premier recueil، et partant de la dualité: présence/ absence dominante dans le recueil.

choisie ،Et principale meut les deux thèmes : l'amour et la souffrance comme titre concrétisant l'expérience et prédominant dans le recueil.

تمهيد:

إن خاصيتي الحضور والغياب[1] والامتلاء والافتقار لا يكاد يخلو منهما شاعر أولا يفصح عنهما شعره، حيث يغدو (الغياب تحطيما لعادة الحضور، وتحريكا لنوازع الشوق)[2]. فعلى أساس من وجود هاتين الخاصيتين تستغل الثيمات المختلفة في التحليل الموضوعاتي؛ لكون هذا الأخير هو التتبع المطرد للثيمة الواحدة أو لمشتقاتها ومرادفاتها عبر كل ظهوراتها، واقتفاء لمعانيها ودلالاتها في كل الصور.

وبذلك يكون هذا النوع من التحليل الممارس على النص الشعري هدما للبنى النصية الأولى، أو القصائد الأم، أو الرؤى الشعرية التي أرادها الشاعر، بالترتيب الذي ارتضاه، وإشادة لبنية نصية كبرى على أنقاض المقطوعات والقصائد، لتكون تلك هي الرؤيا- اللاشعورية- التي عكسها النص الكبير أو أرادها منطقه الداخلي.

المقاربة: على هذا الأساس المنهجي بنينا مقاربتنا الموضوعية لديوان الشاعر الناشئ ناصر صفان*، غير مولين اعتبارا إلا إليه، فهو وحده المرجع، ووحده مناط التحليل والدراسة.

وعليه، فإن موضوعيتنا مستمدة من الديوان، وهي رؤية داخلية(تشغل نفسها بالنص وحده، والنظر إليه من خلال معجمه وصوره وطريقة الشاعر المميزة في تشكيله)[3]، وما تحيل إليه الموضوعات أو الثيمات المختلفة المستخلصة منه- بواسطة الإحصاء- في سياق التتالي والاطراد، حين تكون مهمتنا تتبع الهاجس المركزي المسيطر على الشاعر، وهو ما يقترحه علينا الديوان في موضوعاتي(الحب) و(الألم)/(الحزن)، ويثبته الكمّ الظهوري لهذه المفردات من خلال عملية إحصاء شاملة للديوان: بخصوصها هي ومتعلقاتها من مشتقات ومرادفات وكلمات قريبة منها قرابة معنوية، وصولا إلى ما يمكن أن يشكل عائلة لغوية لكلا الموضوعين ،حسبما يذهب إليه رواد المنهج الموضوعاتي في الأدب الغربي عامة والفرنسي بخاصة[4]، وكذا نقاده وممارسوه في الأدب العربي، على قلّتهم ومحدودية تجاربهم بخصوص هذا المنهج[5].

وإذن، فقوام هذه الدراسة شرح لغوي، وتفسير وتأويل للمعاني التي تسهم الثيمة في تجسيدها في سياق ما يرسمه التتالي الظهوري لها عبر القصائد- بعد أن فككت وفقدت هذه التسمية- وبقيت فقط أبياتها وبناها محافظة على الترتيب الذي وردت به في الديوان أو ما أسميناه بالنص الكبير، دون أي افتعال منا أو مغايرة للترتيب، نفعل ذلك إثباتا لمقولة النص الأوحد في حياة أي شاعر، ومركزية الهاجس الواحد في نتاجه الشعري كله، وقد خضنا مثل هذه التجربة- فيما سبق- [6] ، فأحببنا معاودتها هاهنا، لكن مع شاعر ناشئ للتثبت والتأكد من فرضيات كنّا قد طرحناها كما طرحها النقاد العرب بخصوص مدى صلاحية المناهج الغربية، بما فيها المنهج الموضوعاتي، لأدبنا العربي، وخاصة للشعر باعتباره ديوان العرب وعلمهم الأول الذي لم يكن لهم في المبتدأ علم آخر سواه.

الإشكالية: إن الإشكالية التي هدانا إليها العنوان[7] ، أو بالأحرى طرحها، هي إلى أي مدى يجسد عنوان الديوان تجربة الشاعر صفان؟ وبعبارة أخرى كيف يمكن للتجربة الشعرية التي

استغرقت ديوانا كاملا أن تختزل في كلمتين اثنتين هما: أغنيات(الحب) و(الألم)؟ اعتبارا من مراعاة(وظيفة العنوان في تشكيل اللغة الشعرية ن ليس فقط من حيث هو مكمل ودال على النص، ولكن أيضا من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال معا. علاقة اتصال باعتباره وضع في الأصل لأجل نص معين، وعلاقة انفعال باعتباره يشتغل كعلامة لها مقوماتها الذاتية كغيرها من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكونه ونحن نؤول النص والعنوان معا).[8]

المنهج: ووفقا لما ألمعنا إليه من آليات المنهج، وخاصة الإحصاء، والموضوع والعائلة اللغوية، أو ما يمكن اعتباره المرحلة الأولى لتطبيق هذا المنهج، فقد قمنا بعملية إحصاء شامل للموضوعات ذات الصلة بثيمة(الحبّ) بما فيها هذه الأخيرة، أو تلك التي لها علاقة بموضوع(الألم/ الحزن)، فتبين لنا بعد ذلك أن الموضوع الرئيسي المهيمن– بخصوص العائلة الأولى– هو(الحب) بـ 92 ظهورا، تليه بقية عناصر العائلة، وقد راعينا في ترتيبها مقياس الكمّ الظهوري، عملا بقانون المنهج ذاته.

والشيء نفسه قد تم مع عائلة(الألم/ الحزن)؛ حيث كان من نتيجة الإحصاء والجرد الشاملين أن يحتلّ موضوع(الحزن) وليس(الألم) الصدارة بـ 14 ظهورا، فيما ظهر موضوع (الألم) مرتين فقط، وهو ما عللناه بالعلاقة الاستبدالية بين الموضوعين(الحزن/ الألم) لقرابتهما من بعض وما يتضمنانه من معنى واحد، وهو الألم النفسي(الحزن) والجسدي (الألم مطلقا).

وبالنظر لتلك القرابة، فقد وقع الاستبدال[9]– بالنسبة للنص الكبير– فناب الحزن عن(الألم) بفعل اطراده، وإن بقي موضوع(الألم) هو المتضمن في الموضوع الرئيسي، حتى وإن كان هذا بصيغة أخرى هي(الحزن)؛ مما يعني أن تمثيل الموضوع الرئيسي هنا، في العائلة الثانية، ضمنيّ وليس حقيقيا، بعكس ما في حال عائلة(الحب)، فالموضوع الرئيسي فيها يمثل العائلة– بعناصرها– تمثيلا حقيقيا أي بفارق ظهوري معتبر، وتفوّق لا يخفى، مما يعني أنه يشكّل حالا من الهوس لدى الشاعر صفان. فلنلتمس مدى صدقية هذه الفرضية النفسية المنهجية من خلال التحليل.

الديوان: يشتمل على أربعين قصيدة ما بين ذاتية وموضوعية، وطنية وقومية، معظمها من الشعر العمودي، وإن كنّا، في التحليل، نعتبرهما نصا واحدا، لأن ما يعنينا هو البنية الكبرى

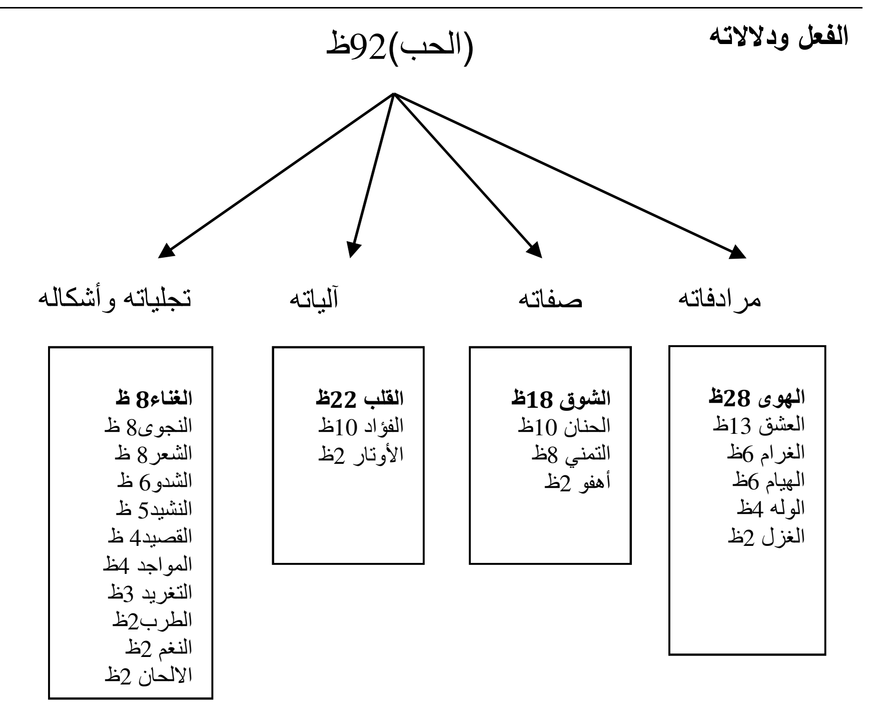
للديوان وليس بناه أو نصوصه الصغرى، وقد ألمعنا- فيما سبق- إلى طريقة التحليل الموضوعاتي، ومن ثمّ فأول ما يعنينا هو ترتيب الموضوعات حسب الكمّ الظهوري[10].

العائلة الأولى:(عائلة الحب)

الحب(92ظ)، الهوى(28ظ)، القلب(22ظ)، العشق(13ظ)، الفؤاد(10ظ)، الحنان(10ظ)، الغناء(8ظ)، النجوى(8ظ)، التمني(8ظ)، الشعر(8ظ)، الغرام(6ظ)، الشدو(6ظ)، الهيام(6ظ)، النشيد(5ظ)، الوله(4ظ)، القصيد(4ظ)، المواجد(4ظ)، التغريد(3ظ)، الطرب(2ظ)، الأوتار(2ظ)، النغم(2ظ)، سعد(2ظ)، الغزل(2ظ)، الألحان(2ظ)، قبل(2ظ)، الأمل(2ظ)، النعيم(2ظ)، فنان(2ظ)، الآهات(2ظ).

فبعد هذا التنضيد لا أرانا بحاجة إلى تبيان درجة تقارب الموضوعات السابقة من بعضها أو اتصالها ببعض، وإنما نكتفي بملاحظة أننا إذا نظرنا إليها وجدناها تتصل ببعضها بعلاقات الاشتقاق(داخل كل مفردة)، أو الترادف(فيما بين المفردات)، أو تتنادى فيما بينها بحسب وشيجة القرابة المعنوية. وحسبنا أن نعلم أن معنى الكلمة/ الموضوع هو(مجموع التأليفات المتحققة لكلمة ما. إن العلاقة الدلالة: دليل- مرجع تذوب في العلاقة التركيبية دليل- دليل. أليس المعجم مجرد جدول للعلاقات بين الدليل والآخر، وهو في الأخير سجل الجمل الممكن تشكيلها انطلاقا من الكلمة المحددة؟)[11]، والترتيب التالي يوضح ذلك:

الفعل ودلالاته



فموضوع(الحب) باعتباره الموضوع الرئيسي للعائلة، يستدعي مشتقاته ومرادفاته، ثم صفاته(اشتقاقا وترادفا)، ثم آلياته التي تفعله أو تعمل على تجسيده، ثم تجلياته وأشكال ذلك التجلي، وعناصر كل خاصية مرتبة فيما بينها حسب الكمّ الظهوري، محافظة على هذا الإجراء المنهجي الأساسي، وما قد يكشف عنه من تفاوت الموضوعات في الأهمية بالنسبة للتحليل، تبعا لتفاعلاتها في الكمّ الظهوري.

ولتحليل الانطباعات التي تتكون عن الموضوعاتية،(يتوجّب البحث عنها في الأعماق اللغوية، وداخل حقولها الغامضة، من هنا يعترف" ريشار"، بأن كل تفسير هو تفسير ذاتي، وأن على النص لكي يكون واضحا أن يقرأ من الداخل، فالنقد الأكثر موضوعية، لا يدرس هذه الضرورة، كما أن الفكر لا يأخذ العمل الأدبي صفحة صفحة، وجملة جملة، وكلمة كلمة، إلا إذا تولد منه الوعي الفعلي المكوّن للمحاكاة، وكما يقول ريكور، علينا أن نفهم لكي نعتقد، ونعتقد لكي نفهم، ونكون بذلك قلب هرمنوتيكية النص الأدبي)[12].

والتحليل بهذه الصورة، سيكون حسب الترتيب المنطقي والظهوري لكل موضوع، وهذا ربما ما يضفي عليه موضوعية تقلل من غلواء الذاتية- النصية في التأويل المنصبّ على الموضوعات، في سياقات التنادي فيما بينها، وإصداء بعضها نحو البعض الآخر.

وإن كنا في دراستنا هذه سنقتصر على دراسة الموضوعين الرئيسين وبعض الموضوعات الفرعية فحسب توخّيا لتجنّب إطالة يفترضها التحليل الشائع، والتماسا لمساحة معينة يتطلبها النشر في المجلة.

العائلة الأولى:(مقولة الحبّ)

- **الموضوع الرئيسي:(الحبّ)**

(غ)- يبدأ بالظهور الأول للموضوع، و باعتبار الحب غاية يسير إليها الشاعر وحيدا، ليس له من رفيق سوى البكاء و الاغتراب:

وحده يهوى فيبكي / وحده للحبّ سارا (13)

فهو المغترب يعيش زمن الاغتراب، والغياب غياب المسرات:

وزمان الشعر ولّى / وزمان الحبّ غارا (14)

إن الغياب السابق الممثل في فعلي(ولّى، غار)، يستدعي حضورا معينا عبر آلية الاستفهام:

أما رأيت زهور الروض عابقة / بالحب ترجو إلى خدّيك مرتحلا(15)

فالافتقار الذي يعاني منه الشاعر ويعانيه زمانه- ممثّلا في أفعال الغياب والافتقار- يستعيض عنه بزمن آخر هو زمن الحب والامتلاء، بواسطة آلية(الرؤية) الماضية، وحين تغدو الدلالة ماضية، إن آلية استدعائها تكمن في فعل التذكر- الرؤية- وفي مقابل امتلاء الماضي وازدهاره بالحب، والهجرة نحو المحبوب، يجفّ الحب، ويغيض ماؤه، ولا يغدو له الألق والسحر اللذين كانا:

والحب أصبح في المتاحف فرجة / تغدو عليه وتنثني الركبان(16).

(ح)- وإزاء يبس الحاضر وجفافه واستحالته إلى مجرد "فرجة"؛ تنهض آلية الحلم/الخيال، ومن خلال ظهور الموضوع كفاعل، واستعاضته عن عالم الواقع بعالم آخر:

أم أنـه الحبّ طاف اليوم يحملني / حيث النعيم الذي ما بعده ثان(17)

ففي ذلك العالم يلتقي المحبّ بالمحبوب، وتكون الشكوى من الوحدة التي يجدانها، ويكون العتاب:

أتظن أنك يا حبيبي بعتني / وغدوت حرّا لا تضيق بوحدتك (18)

فالوحدة سر الشقاء أو هي افتقار يشحن النفس بالحسرات والأسى، ومن ثمّ وجب نشدان العوض والامتلاء في فعل العودة:

عد ياحبيبي حيث عشّك دانئ / وارقص معي حيناً فكم غنيت لك(19)

إن حركية الموضوع لا تكاد تبارح عالمين اثنين؛ أوّلهما عالم الواقع وما فيه من وحدة واغتراب، والثاني عالم الخيال– ماضياً ومستقبلاً – وما انطوى عليه من حرية وانطلاق.

وإن نشدان عودة الغائب الذي لا يجيب تحيل إلى منادى من نوع آخر– على عادة الرومانسيين– في اللجوء إلى الطبيعة وتشخيص ظواهرها:

يا زرقة البحر الجميل تحدّثي / هل صافحتك لواحظ الأحباب[20]

(غ)– إن غياب الحبيب يعني– ضمنا– غياب الحبّ، والإحساس بالاغتراب يعني فيما يعني غياب الأحبة، والافتقار إلى حضورهم، ويتجسد الشعور بالاغتراب والفقد في آلية الاستفهام (أين):

أين الذين من الهوى ضاق المنى / فرحلت أسأل كيف هم أحبابي[21]

وإذا كانت الرحلة سؤال الجسد عبر الانتقال الباحث، فإن السؤال– في حد ذاته– رحلة الروح، إذ يرتحل الإثنان معا، الجسد والروح، فهما ولاشك واجدان إجابة ما تشفي الغليل، وتفي بالعوض:

ألقاه في كتبي، ألقاه في حلمي / كأنما الحبّ لم يخلق لئلاه[22]

فهو مجهود إذن في كل متعلقات الشاعر من(كتب) و(حلم)، وبالتالي ففي ذلك كناية عن وجود ما حتى ولو كان غائبا:

حسبي أنا وحبيبي الآن يذكرني / أن الليالي بكل الناس أوّاه[23]

(ح)– ويطرد ظهور الموضوع ومن خلاله الشاعر عبر العتبة النصية(لماذا أحبك) من خلال آلية الاستفهام(لماذا؟)، وهو استفسار بقدر ما يعني من الدهشة لا يطلب جوابا، بل يكتفي بتأكيد السؤال:

لماذا أحبك وحدي لماذا؟ / وتقفز روحي إليك اعتيادا[24]

إن الاندفاع صوب المحبوب عبر آلية الاستفهام(لماذا) المكررة، يجسّد رغبة الذوبان فيه والالتحام به، تجسيدا لحدة الرغبة وشدة الولوع والتّوق:

فأرسم وجها صبوحا رقيقا / عليه ابتسام يذيب الجمادا

عليه عيون أرى الكون فيها / أرى الحب فيها يزيد اتّقادا[25]

إن تأكيد السؤال عن الحب في الصور الموضوعية السابقة يعزّزه ويجاوبه(ازدياد اتّقاد الحبّ) في هذه الصورة الأخيرة، كأنما السؤال حفر وتغوير للإحساس بالحبّ، وفي الوقت

نفسه تأجيج وإضرام له، وكما تماهى المحبّ مع الطبيعة في سؤاله، فكذلك الربيع، ربيع الروح:

ولست لوحدي أحبك وحدي / فحتى الربيع يجيء اعتقادا(26)

فحضور المحب– في الظهور السابق قبل أي شيء– إنما يكون باستدعائه والتفكير فيه، فكل استدعاء– إذن– هو مثول في الخاطر، وحضور من نوع خاص، ولو كان ذلك في الشعر عبر آلية القصائد، من حيث هي رسائل خاصة، قد ثوّرت الشبع أو تؤجج روح الخصاصة:

قصائد الشعر ما عادت تهدهدني / والنوم ودّع قبل الحبّ مرتبتي(27)

(غ)– إن صورة الاغتراب والفقد تزداد تضخما، كلما كان غياب المحبوب واضحا وأكيدا، ولا يبقى من خيط رابط بين الشاعر المحب وبينه سوى آلية واحدة(الحلم)، والشعر حلم:

يحلم الورد بيوم / لو تلامسه شفاها

فيذوب الورد حبا / وحنانا لا يضاهى(28)

أن آلية الحلم الممثلة في الفعل تجعل العسير يسيرا، والمحتمل ممكنا، كل ذلك في حضور المحبوب في الصورة الموالية :

ونما بالدرب حبّ / وورود من شذاها(29)

ففعل الحياة الماثل في(النمو) متعلق بتضوع أريجها وشذاها، كأنما هي سر الحياة بل هي كذلك، (نبضٌ) و(شعرٌ) و(حبٌ):

هي نبض الحياة يسري / في حياة ودناها

هي كل الشعر يهدي / دفقة الحب مداها(30)

إنها الينبوع إذن، والقلب الذي يتسع لرحابة الكون، وما يمثله حضورها فيه من قيمة:

إنها الكون بقلبي / إنها الحب تناهى(31)

فإذا كانت هكذا– بالنسبة للشاعر– في حضورها وغيابها، تعني كل شيء، فهو يرجو قربها شأن العابد بالمعبود:

أرتجي قربًا إليها / رغم حبّ قد طواها(32)

(ح)– والاقتراب يتطلب سفرا من نوع خاص تسفر عنه أداة الارتجاء، بما تحمله من شك، أو توعز به من إخفاق، يتجسد في الصورة التالية:

سافرت وحدك يا حبيبي لا أنا / أدركت ليلي أو صباحي نور(33)

على أن رجاء القرب– رغم الحب المخفق– دليل حضور متجدد عبر(رنين الصوت)، كما في الظهور الموضوعي في الصورة الآتية:

ورنين صوتك يا حبيبي في دمي / في كل سمعي نغمة وخرير(34)

ويتنامى حضور المحبوبة في الداخل كهاجس وطيف في ثيمتي« الدم» و« السمع»، ثم من خلال حركية الحبّ، حبّها في الخارج، فتشعّ الصورة عبر الظهور التالي للموضوع:

والناس تلمح كالفراش تنقلي / فتعود تذكر حبّها فيثور(35)

وبإزاء الحضور الذي يشبه الغياب، ينبعث النداء، أشبه ما يكون بالاستغاثة، ولا يفعل ذلك إلا من برّحت به الغربة وعصف به الاستيحاش:

يا عاتياً قد غبت عني لم تسل / وتركت حبك بالجراح ملوّنا(36)

وهكذا يستوي الحضور والغياب عبر أداة النداء كموجّه للحضور، وفعل الغياب(غبت) وانعدام الفاعلية في صيغتي(لم تسل) و(تركت) إمعانا في وصف العذاب، وتماديا في تجسيد المفارقة، مفارقة الحضور الغائب:

حتى أتيت ولم تسل من ذا هنا ؟/ وغصبت حبي دونما إشفاق(37)

إن ظهور الموضوع– في الصورة السابقة– هو بمثابة رابط معنوي يسلسل سياقات دلالية، يشكل الموضوع عنصرا من عناصرها ويكسب التحليل– كما رأينا– وحدة موضوعية هو– أي الموضوع– الذي يشكّل لحمتها وسداها، وهي وحدة تتحقق بالإصغاء الجيّد لهمس الموضوع وتلوّن المعنى وتطوره في سياقات عديدة ومختلفة.

ففعل العنف الممارس على المحبوب– في الشاهد السابق– في الغياب أو بواسطة الغياب، هو العنف الذي يمارس على الحب ذاته في أثناء الحضور، ليتضح فيما بعد حضور المحبوبة في إهاب بلد هو(تونس):

يا" تونس" الحب إن الحبّ قد صهرا / هذا الفؤاد فهل تدرين ماذا جرى؟ (38)

إن السؤال يجرّ إلى المعرفة، و" الحب" تجربة ثم يغدو معرفة متعلقة بالمحبوب، تتجسد عبر سردية الذات الفاعلة في نبرة حضور فعّال:

فصرت أعرف أن الحبّ تجربة / في غير" تونس" لن تلقى له أثرا(39)

فهو منحصر فيها، وهي وحدها، أي المحبوبة، لذلك المنبع والملهم:

يا تونس الحبّ والأشواق ملهمتي / ماذا أغنّي وطيف الحبّ ما خطرا(40)

ومن ثم فهي الهاجس، في حضور وغياب، في لقاء(كانت معي) وافتراق(قد هجرا)، كما تجلّيه الصورة الموضوعية التالية:

كانت معي وسيول الشوق تجرفني / فكيف بي وحبيبي اليوم قد هجرا(41)

وهكذا يستسلم التحليل الموضوعاتي لمغامرة الظهور الموضوعي، الخاضع ليس لمنطق النص الصغير، أو للإرادة الواعية للشاعر، ولكن لمنطق خفيّ هم منطق النص الكبير/ الديوان من ناحية، ولمنطق العقل غير الواعي للشاعر في رحلة الشعر كسفر في عالم وكون فسيح، وليس وقفات موزّعة بين الأكوان(أمكنة) والفترات(أزمنة).

إن النص الكبير(الديوان) كون شعري غير محدود، وزمانه أيضا بلا انتهاء، تنتفي فيه الأبعاد الثلاثة المعروفة، وليس فيه غير أفق الرؤيا الممتدة إلى مالا نهاية.

(غ)– ففي هذه الحال، حال البحر، الذي يعني الغياب، لا يبقى سوى(الشوق)، والبحث عن الغائب، رغم عقم الوسيلة المتمثلة في فعل(الذكرى) كما تشفّ عن الصورة:

جراح حبّك لا سلوى تداويها / ونار شوقك لا ذكرى تداويها(42)

إن دلالتي السلب(لا سلوى) و(لا ذكرى) تفيدان انعدام فاعلية ما يليهما أي (الدواء)، وتبقى الوحدة– بالنسبة للشاعر– والاغتراب وحدهما شاهدين على لوعة الاحتراق، رغم فعل المغالبة والاصطبار: كحضور من لدن الشاعر، وغياب حاضر من لدن المحبوبة في فعلي مفارقة موقفية بين احتراق الأول واستمتاع الثاني:

وحدي أغالب هذا الحبّ في لهب / تدفئين بكل حرقة تيها(43)

إن حسن الإصغاء لوقع الظهور الموضوعي على المعنى في السياق الحادث يتطلب حسن الربط والتأويل الدال في إطار استمرارية المعنى ونموّ الدلالة، وإلا وقعنا في التكرار أو اضطررنا إلى نثر الأبيات وشرحها، ولم نتجاوز المعنى السطحي، رغم أن ذلك يرد أحيانا.

وحين تكون المعاناة تفوق الاحتمال، تتحول الدلالة الموضوعية، في اتجاه الآخر لتتعلق بالزمن– الدهر– وتتضح بالشكوى:

حبيبتي أنت كيف الدهر صيّرنا / بعض الحديث وبعض البعض تشويها(44)

فالعلاقة الثنائية بينهما(مشوهة) بفعل الزمن، ولم يبق منها غير(بعض الحديث) مما يدفع لاضطراد الشكوى ممتزجة بالزمن الماضي:

قد كنت روحا عليها ينتشي أدبي / فأرسل الحب في الأجفان تدليها(45)

إن مرارة الغياب– في الحاضر– وخواءه واليأس من استرجاع الماضي(كنت روحا) تدفع صوب المستقبل عبر آلية الاستقبال في فعل الشوق والحنين:

أهفو إليك وكل الناس تحسدني / عن جنة الحبّ كيف الحبّ يعطيها(46)

وكما يبدو، فإن تمنّع الحب هو في حد ذاته تمنّع الحبيبة، الكامن في جنة يعطيها الحب في الظاهر، ولكنه يمنعها في الباطن، بدليل فعل اللهفة حيث يتزايد الشوق، وتتلظى الرغبة:

مازال يسكن حبك الإصرار / والشوق يأكل بعضه والنار(47)

(ح)– وإصرار المحبوبة– في الصورة– وتمنعها، كفعل نفي، يقابله إصرار من جهة الشاعر/ المحب كتعويض عن غيابه الحالي، ينذر بعودة قادمة مع فصل الربيع:

إني لمن وحي الربيع حبيبتي / سأعود دوماً ماغفا الإعصار(48)

إنه إذنٌ بالانبعاث والتجدد، ولكن في اتجاه واحد، هو اتجاه المحبوبة، كقبلة ومقصد وحيد:

ما زلت من بدء المحبة قبلتي/ أرنو إليها، يكبر الإقرار(49)

فهو الوفاء والثبات على الحب، وإن تغيرت الحياة (والعود خائب حبه الأوتار)(50) وعربون الوفاء (أنشودة) تظل تتردد بتتالي الأزمان:

فالحب من خلف الرؤى أنشودة / تبقى تردد ما انقضت أعمار(51)

إن حبّاً بهذا المدى والامتداد لا يقابله عظم مقام المحبوب، يتسم بـ(الإجلال والتوغّل) في الحب كإشراق وديمومة:

والحبّ إجلال وفيك توغّل / في غير ذلك فالرؤى إهدار
والحبّ إشراق وليس تشويه/ مهما استشاط بنا النوى أكدار
سأظل أهوى الحب فيك حبيبتي /......................(52)

ورغم تعدد ظهورات الموضوع وتتاليها، فقد يبدو وتتبع المعنى فاترا أحيانا أو نمطيا، فذلك لا غنى عنه، لأن درجات التوهج ليست واحدة، ولا هو الإيحاء أيضا قوي، فقد تحدث برودة في التلقي ذاته، من قبل القارئ، لاستحالة الاسترسال على نمط واحد في التعبير التصاعدي، لأن الحركة التي يمارسها الموضوع في الدلالة شبيهة بالحركة التي يمارسها المحلل في عملية التلقي، حيث إن دور المتلقي لا يكون أكثر من تسجيل أصداء القراءة والحماس من خلال العلائق التي يقيمها الموضوع بين بقية عناصر السياقات المختلفة، في اندياحه من سياق لسياق، وتماديه في الظهور عبر كل السياقات.

إن ما يعتري الموضوع المحلّل– بالفتح– من غموض أحيانا هو ما قد يعتري المحلّل– بالكسر– من الرهق أمام استغلاق الدلالة أو تمنّع المعنى، إنها الانكسارات والتماهيات بين عمليتي الإبداع الأولى والثانية، وصدى التقاء المشروعين؛ مشروع الشاعر، ومشروع القارئ/ المحلّل، والتقاء معجمين لغويين الأول شعري، والثاني نثري، وكلاهما يرتاد تخوم تجربة واحدة.

وكما يعاني الشاعر من أوجاع المخاض لوضع النص، فكذا الناقد المحلّل يكابد هو الآخر جراء التماهي بالتجربة الأولى لتوليد المعاني أو القيام بمقاربة وفية لروح الأصل، وللعلاقات والروابط السرية التي تقيمها الموضوعات فيما بين بعضها ببعض تبعا لمبدأ الاطراد والتلون، كما في الظهور التالي للموضوع:

تعب الفؤاد من الذين وشوا بنا/ ومن الذين نحبّهم أحيانا(53)

(غ)– فقد يحدث– كما في الحياة– أن يطال التغيّر والتبدّل طبائع الأشياء، وتغير العلاقات، وتكون النتيجة أن التغير الطارئ يغير الإحساس أيضا في عالم لا ثبات فيه، أو لنقل إن العاطفة فيه متأرجحة بين الحب والكراهية، وبين الراحة والتعب، كما في الظهور الموالي للموضوع:

أحبّك يا زهرة الروح عودي / فمنذ ارتحلت تهاوى الدلال(54)

إن الرحيل من قبل المحبوبة يمثل فراغا، بالنسبة للشاعر، ويتطلب امتلاء، يحدث بالاستدعاء في صيغة الأمر(عودي)، لأن في تلك العودة امتلاء يجسد دلالة حياة الشاعر التي لا معنى لها بدون المحبوبة:

أحبك لو تعلمين حياتي / سكوني إليك وسيري اعتلال(55)

وما دام الحب يعني ذلك– بالنسبة للشاعر– فهو عند غيره قد يكون صدقا أو قد يكون مجرد وهم من الأوهام:

والحبّ بعض من حديث هادف / والبعض رجع من صدى الأوهام(56)

والنتيجة أن الألم والمعاناة موجودان في كلتا الحالين؛ لأنهما يمثلان الامتلاء الحقيقي أو الكاذب، وذلك أفضل من الفراغ والافتقار:

ويصير حبّ من خيال / أحلى إلينا من خلوّ ظامي(57)

وبإزاء الافتقار الحاصل والغياب في ثيمتي(الخلو والظمأ)، يرتفع النداء طلبا للحضور والامتلاء:

يا وجهي الأحلى ويا حبّي أنا / هل تشعرين بلهفتي وغرامي

هل تشعرين بأنني وحدي أنا / أحياك أنت بصحوتي ومنامي(58)

(ح)- وإذ يتمادى الغياب عبر أداتي النداء(يا) والاستفهام(هل) يحضر استحضار من نوع آخر، في صيغة العموم الممتلئ:

كل الزهور حبيبتي قبّلتها / فعسى نشقت عبيرها قدامي(59)

ويتغير الضمير تبعا لصيغة العموم(كل)، من المفرد إلى الجمع(الزهور)، وتبقى المحبوبة واحدة:

إنا وهبنا كما الآباء ليلى هوى / ليلى أفيقي فهذا الحبّ ينتحب

ليلي نحبّك ردّي ما خطيئتنا/ لما انتثرنا مدى عينيك نلتهب(60)

ومع بقاء المحبوبة واحدة،هي(ليلى)، يبقى البذل والعطاء واحدا، هو فعل(الحب)، وما ينكر هو عدم الاستجابة اليوم، في حين كان ثمة استجابة سابقة، وإذن فما زال البذل في غير محله أو غير كاف، مما يتطلب حبّا زائدا:

يا حبيب العمر قل لي / هل سترضى اليوم عنّي(61)

وفيما بين أداتي النداء والاستفهام تتأكد مصداقية الإجابة عبر الصورة الطافحة بدلالات النماء والحضور، من حيث اللقاء والغناء والهيام:

فكلّما تلقاك روحي / يوشك الحبّ يغني

ويهيم القلب يدعو / يا حبيبي لا تدعني(62)

وإذ يحدث الانسجام بين الشاعر وحبه، فإنه في الوقت ذاته يطلب رضا المحبوب حرصا على ديمومة اللحظة الراهنة:

يا حبيبي كم رجوت / أن ترى حبّي وفنّي

يا حبيب العمر قل لي / هل سترضى اليوم عني(63)

وبإزاء ذلك، يتنامى الموضوع الرئيسي بشكل طردي، ويستغرق الشاعر في تقليب الاحتمالات، وتغليب إمكانات الحضور:

إن قلت أهلا أحاط الحبّ يغرقني / فأرتمي في ثنايا الهمس تذويني(64)

(غ)- وإنه لارتقاب طويل تعداده الشهور، وليس في الأفق غير الغياب، غياب المحبوب الذي لا يزداد إلا ابتعادا:

اقضي الشهور مع الأجراس أرقبها / عسى ترنّ فيغدوا الحب يأتيني(65)

ومع الخيبة المسجلة، وغياب الحضور لا يبقى غير الزهد فيه، واليأس منه:

ولتذهبي عني فلست أحبك / ما عاد حسنك باعث الإغراء(66)

غير أنه لا يلبث أن يعاود الشكوى شأن كل محب وجوده وقف على المحبوب، وحضوره كذلك:

أحبّك من وراء السحب وجها / تجفّ له المدامع والعيون(67)

وتمضي الاستدعاءات، تطّرد لكن بلا قدوم ولا حضور سوى علامات الفناء والغياب:

غدا يشحّ على أجفانك الشجر / والحبّ يهجر والأشعار والمطر(68)

فمن شيخوخة الشجر إلى الهجران إلى صورة أخرى مغايرة تمثل البعث والعودة من جهة والذبول والأحزان من جهة أخرى:

غدا يعود إلى العشاق موعدهم / وتذبلين وليس الحب ينتظر(69)

فلا حبيب مع الأحزان يؤنسك / ولا قصيد مدى عينيك ينتثر(70)

تأتين قلبا سقاك الحب في زمن / فيهرب القلب حيث النور والقمر(71)

بيد أنه إذا كان فيما سبق من المواعيد استبعاد للقاء، فإن هذا الأخير لا يلبث أن يأذن بالقبول تعززه الذكرى ويمهد له الشاعر بالحضور من خلال الغياب:

حينما قلت لي: سلام حبيبي / أي صوت منعم التوليد(72)

فهو اللقاء المرتجى معبر عنه بثيمتي(القول)، (الصوت)، كما يعززه نداء الاستقدام في السياق التالي:

يا نهار الحبّ الجميل تعالي / نزرع الكون بالهوى (73)

(ح)- وإنها نهار الحب يدعوها، وهي الحياة والعشق يتجلّيان، شأنهما في الدلالة على الحضور الإيجابي:

يا حبيب كم عشقت ولكن / حبك أنت نشوة الموعود(74)

فهي كل الحب تأتي، ويأتي من بعدها كل شيء جميل:

حيث الربيع وحيث الحب ينتظر / تأتيني أنت ويأتي بعدك القمر(75)

وإذ ذاك يحدث كل جميل تجسده الصور السردية التالية:

حبيبتي قلت إن الحب يحملنا / فوق الغيوم فلا خوف ولا كدر

فحسبنا يا حبيبي أن نكون معاً / حياتنا الحب والأحلام والظفر(76)

فأنت الحبيب ولا حبيب سواك / كل النساء وإن عظمن فداك(77)

غير أن الجميل لا يتم ولا يكتمل، بل إن تباشير الغياب هي التي تلوح:

ويمدّ في حبل الهواجس أنني / وحدي أحب ولا ترين غرامي(78)

(غ)- ففي ما وراء غياب المحبوبة، ينبثق السؤال عن رؤيتها، نشدانا للارتياح من نبض الحاسد وملامة العذول:

فأعود وأسأل أن أراك حبيبتي / مثل النساء فلا تطول سقامي

فأريح قلبك من حبيب مبغض / وأريح قلبي من كثير ملامي(79)

على أن نتيجة السؤال وفعل الاستقبال يتولد عنهما شدّ وجذب، وإن يكن النداء المستخدم أميل إلى الاستعطاف و الرضى بما هو كائن:

يا واحة للحب أن ترفقي / برقيق قلب صاغ وجهك معبدا(80)

لك أن تكوني حيث شئت حبيبتي / فشغاف قلبي دائما مرعاك

أنا لست أعتب لو رفضت محبتي / وأبيت يوما أن أكون فتاك(81)

ومن ثم فإن الخلاصة تتجسد في نهاية الموضوع عبر سؤال لا يشفّ عن امتلاء بقدر ما يشي بافتقار لحوح متعلق بالماضي، وباستفهام لا يطمح في أكثر من بقاء الغياب:

يا حبيبي هل تعود / تزرع الشمس بسحرك(82)

وتغني مثل طفل / هائم إني أحبك(83)

وبذلك يختتم الموضوع الرئيسي تدرجه عبر كل صفحات الديوان ممثلا في كلمة الحب ومشتقاتها الفعلية والاسمية تجسيدا لصورة المحبوبة في علاقتها بالشاعر أو في علاقة هذا الأخير بها، وما وجدناه من حركات وتلونات هنا هي ما سيعرض لتحليل بقية موضوعات العائلة حيث تتواصل ثنائيات الغياب والحضور، والتي سأكتفي بإيراد نهاية ظهور كل موضوع من موضوعاتها تفاديا لإطالة قد لا يستوجبها الموضوع، مع تعليق بسيط عن معنى الغياب الذي يجسده الموضوع في الصورة:

(غ)- فآخر بيت في موضوع(الهوى) هو:

أنا ما سعيت لكي ترقي دمعة/ والله يشهد كم أنا أهواك(84)

(غ)- وآخر بيت في موضوع (العشق) هو:

ما بين وجه قد تراني قد فتنت به / وبين وهم عشقت رغم ما كذبا(85)

(غ)- و آخر بيت في موضوع (الغرام) هو:

يتلو غراما علّ قلبه علّه / يحنو عليك فقد تألم مفردا(86)

(غ)- وآخر بيت في موضوع(الهيام) هو:

فأتى يهدهد مسمعيك بقصة / جفناك قالاها فهام مرددا(87)

(غ)- وآخر بيت في موضوع(الوله) هو:

واليوم صرت أدير الرقم من وله / فينثني الرقم صمتا لا يواسيني(88)

ففي بيت(الهوى) نجد موضوع الحب مقررا من لدن الشاعر، أما المحبوبة فلا، وكذلك في موضوعي(العشق) و(الغرام)؛ فالحب من طرف واحد هو الشاعر، أما في موضوع(الهيام) فهو مجرد استيهام لا يتضمن حقيقة، وهو ما يؤكده البيت الأخير في موضوع" الوله"، حيث يبقى صمت الرقم همّا لا يضمن مواساة الشاعر، وكل هذا ما من شأنه أن يجعلنا نحقق حقيقة أكيدة أن الشاعر أحب من طرف واحد، أو على الأقل هذا ما انعكس في قصة الحب في شعره.

<u>الهوامش:</u>

1- سنرمز للأولى بحرف(ح) وللثانية بحرف(غ)، وكلتاهما تتوسم في الشواهد الشعرية المندرجة تحتها.

2- عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري« التشكيل والتأويل». المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط 1. 1998م. ص 26.

* من مواليد 1964/09/15 ببلدية(شمرة) ولاية باتنة، درس بمسقط رأسه حتى نهاية التعليم الثانوي، ثم التحق بقسم الحقوق بجامعة باتنة، وحصل على ليسانس علوم قانونية، وشهادة الكفاءة المهنية للمحاماة. مسجل- حاليا- في دراسات Master في الأدب العربي بجامعة ستراسبورغ في شرق فرنسا.

عمل بالصحافة منذ بداية التسعينيات من القرن الماضي في جريدة الأوراس، مشرفا على الصفحة الأدبية، إضافة إلى الأخبار، وكذا أسبوعية الأطلس، وإذاعة الأوراس بباتنة، وإذاعة الغزال الموجهة للجالية العربية بمدينة مرسيليا(فرنسا)، إضافة إلى أعمال أدبية أخرى متفرقة بالصحف.

له مخطوط شعري- غير هذا الديوان المنشور- وعمل روائي بعنوان(رصيف الأحزان) وهو أيضا مخطوط، كما نشر عددا من القصص القصيرة بالصحافة الوطنية.

3- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي. الدار العربية للنشر والتوزيع. مدينة نصر. مصر. 1421هـ- 2001 م. ص 91.

4- ينظر عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي. نظرية وتطبيق. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. ط 1. 1411 هـ- 1990 م. ص 35.

5- ينظر حميد لحميداني: سحر الموضوع، عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، منشورات دار سال، المغرب، 1990، ص 44، 51، 52، 57، 60.

6- علي زغينة: هاجس الحرية في الشعر العربي المعاصر. محمد مفتاح الفيتوري أنموذجا (دراسة موضوعاتية). أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث. جامعة باتنة. الجزائر. 1424هـ- 1425هـ- 2003-2004م.

7- ناصر صفان: أغنيات الحب والألم، بوريكا للإشهار. باتنة- الجزائر.

8- رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث. دراسة في المنجز النصي. إفريقيا الشرق. المغرب ط 1998 .ص 110.

9- عبد الهادي عبد الرحمن: سحر الرمز (مختارات في الرمزيةوالأسطورة)مقاربة وترجمة.دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية. سوريا.ط 1 . 1994 .ص 122 .

10- ظ = ظهور.

11- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. تر: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر. المغرب ص106.

12- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي. شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع. الرباط. 1989. ص39.

13- الديوان 7/2	26-الديوان 23/4.3	40- الديوان 40/1	54- الديوان 51/1	67- الديوان61/3	81- الديوان 80/1
14- // 7/3	27- // 24/1	41- // 40/4	55- // 51/3	68- // 61/4	82- // 81/5
15- // 8/4	28- // 25/4	42- // 40/5	56- // 52/3	69- // 64/3	83- // 82/1
16- // 10/2	29- // 27/5.4	43- // 41/1	57- // 52/5	70- // 67/2	84- // 82/2
17- // 14/3	30- // 28/2	44- // 41/3	58- // 53/2	71- // 68/1	85- // 83/4
18- // 16/1	31- // 28/6.5	45- // 42/6	59- // 53/3	72- // 69/1	86- // 86/1
19- // 17/3	32- // 29/1	46- // 43/1	60- // 54/3	73- // 69/2	87- // 86/3
20- // 18/1	33- // 29/5	47- // 43/ 3	61- // 56/ 3.2	74- // 69/4	88- // 92/6
21- // 19/3	34- // 33/2	48- // 44/1	62- // 57/1	75- // 70/3	
22- // 21/ 4	35- // 33/4	49- // 45/3	63- // 57/4	76- // 71/1	
23- // 22/4	36- // 34/2	50- // 45/6	64- // 57/5	77- // 71/4	
24-//ع ق ص23	37- // 35/4	51- // 46/1	65- // 58/1	78- // 74/1	
25- // 23/1	38- // 37/4	52- // 47/3-1	66- // 58/4	79- // 74/4	

	74/5 // -80		48/3 // -53	39/1 // -39	